

incapaces de explicar adecuadamente. Al mismo tiempo, y lo que es más importante, las propuestas de Ambadiang, en especial las relativas a la flexión verbal, plantean nuevos problemas y nuevos retos que abren la puerta al debate. La complejidad conceptual y formal de la teoría morfológica actual, sin embargo, hace que la lectura de estas partes del libro no resulte fácil para el lector no especialista. Esto, sin embargo, no constituye un aspecto negativo del libro, sino que es una consecuencia inevitable de la sofisticación de la lingüística actual.

En resumen, el libro del profesor Ambadiang es útil en un doble sentido: como manual, por lo que tiene de exposición sistemática y de guía de lecturas; como trabajo de investigación, por proponer una solución original, y por invitar a la reflexión y la discusión sobre la morfología flexiva del español. La claridad en la exposición y el rigor en el planteamiento, análisis y solución de los problemas tratados, cuentan como ventajas añadidas.

Lakeland College

MARCELINO MARCOS

Marsha Kinder. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, University of California Press, 1993, 553 pp.

Marsha Kinder [M. K.] ofrece en esta obra monumental una aproximación globalizadora del cine español contemporáneo. Fruto de varios años de trabajo y animada desde un principio por José Luis Borau y Katherine Singer Kovács la autora, catedrática de estudios cinematográficos, no se limita a realizar un estudio general del cine español sino que va mucho más allá, superando con esta magnífica aportación —en lo que a riqueza conceptual se refiere— obras anteriores en lengua inglesa.

Centrándose en España como objeto de estudio, M. K. explora el concepto de cine nacional desde un enfoque transcultural, puntualizando en el prólogo: «*Blood Cinema* seeks to decenter a national cinema by reading it in relation to several other cultures both within and beyond its own national borders, both in the regional and global contexts» (p. 9).

La autora selecciona una serie de filmes representativos que analiza y enmarca en contextos culturales más amplios a partir de

diversas metodologías, psicoanalítica, marxista o de teoría del discurso, procurando demostrar que el conocimiento del cine español resulta esencial para el conocimiento de otras cinematografías. El libro se centra en cuatro temas básicos que cuestionan la noción de cine nacional: reinscripción nacional, especificidad cultural en la representación de la violencia; y en la narrativa edípica, exilio y diáspora y micro/macro regionalismos.

M. K. define claramente en el prólogo el alcance conceptual de cada área particular de análisis. La parte I examina la reinscripción ideológica de convenciones tomadas de otras culturas, p.e. el neorrealismo o el cine clásico de Hollywood. La parte II estudia la representación de la violencia en una serie de películas (desde *Los últimos de Filipinas*, 1945, a *Tras el cristal*, 1986) a partir de los presupuestos teóricos de Tzvetan Todorov y René Girard pero también desde el contexto cultural español. En esta misma parte la autora examina conflictos edípicos en la familia, igualmente desde obras cinematográficas tempranas hasta los últimos filmes de Almodóvar. La parte III estudia el modo en que la unidad cultural idealizada permanece ideológicamente reinscrita por la diáspora y el exilio, particularmente por Buñuel y Borau. Finalmente, la parte IV explora la idea de que el regionalismo es un concepto ideológico que actúa como fuerza desestabilizadora de culturas centralizadoras y en este sentido España ofrece un buen ejemplo de tensiones entre naciones/cinematografías locales/globales.

Entre los temas más destacados que M. K. examina en la primera parte destacan las raíces del melodrama en el cine español, a partir de la definición de McClelland de «concentrada tragedia» aunque enmarcando el análisis en referencias literarias y artísticas más amplias así como en el contexto ideológico español, especialmente la conveniencia de un cine melodramático en un régimen autoritario —la autora prefiere llamarlo sencillamente «fascista»— y católico. Por otra parte, traza las influencias externas en la gestión del llamado «Spanish New Cinema» analizando filmes cruciales como *Los golfos*, 1959, *El cochecito*, 1960, y *El espíritu de la colmena*, 1973, en un marco de referencias verdaderamente modélico. Mientras que la presencia neorrealista es indudable en la primera obra, en la segunda se aprecia el esperpento como forma de humor absurdo, M. K. especifica: «the historic traumatic memories in the melodramas of Erice and Saura are deeply embedded in a

rich intertextuality with other movies, myths, and texts, which decenters the personal journey into the past» (p. 133).

Uno de los temas que la autora estudia con más profundidad es el despliegue de la violencia en el cine español: «the eroticization of violence, by targeting the genitals and by using fetishizing close-ups, ellipses, and long takes [...] the displacement of violence onto surrogate victims, especially animals, children, and women» (p. 137), aserto que a M. K. no le debería sorprender demasiado en el contexto norteamericano a juzgar por la crítica más exigente sobre lo que se ha venido en llamar «the Poison Factory». Michael Medved —el crítico cinematográfico del *New York Post*— en su *Hollywood vs. America*, Harper, 1993, afirma sin ambages: «Hollywood, in other words, does more than recreate real-word brutality; it glorifies violence as an enjoyable adventure and a manly ideal» (p. 196). M. K. trae a escena numerosos ejemplos culturales de la españolidad de la violencia y nos revela que *La caza*, 1965, de Carlos Saura tuvo una influencia decisiva en la obra de Sam Peckinpah, como es sabido uno de los más representativos cultivadores del tratamiento de la violencia en el cine norteamericano.

Del análisis en detalle de *Pascual Duarte*, 1975 —filme emblemático de la violencia en el cine español—, la autora pasa a estudiar en capítulo aparte la forma en que los conflictos edípicos reflejan sucesos históricos y políticos tanto durante el Franquismo como en años posteriores. *El desencanto*, 1976, *Camada negra*, 1977, y *Amantes*, 1990, constituyen ejemplos paradigmáticos aunque se estudian también numerosos filmes que reflejan la herencia demoledora de la represión política y cultural franquista. Una de sus tesis más explícitas es que la narrativa edípica española está marcada por series de desplazamientos perversos entre la madre y el padre (p. 25), que han tenido un tratamiento anterior, p.e., en la pintura de José Ribera o Francisco José de Goya con *La mujer barbuda*. De otra parte, afirma, el impulso parricida se encuentra dirigido en el cine español contra la madre: «No other national cinema contains so many matricides» (p. 232) —palpable en *Furtivos*, 1975, de Borau— y finalmente, puestos a psicoanalizar, la autora encuentra en la inocente historia de *Marcelino, pan y vino*, 1954, de Ladislao Vajda, «la estatua erotizada de Jesús» y la erotización del encuentro masoquista de Marcelino con Jesús en un discurso contradictorio de género que concluye glorificando a la madre (p. 244). Este prolijo capítulo de análisis freudianos y

filmicos se cierra con el estudio pormenorizado de *Bilbao*, 1978, de Bigas Luna.

Los capítulos dedicados al exilio y la diáspora lo hacen desde la perspectiva traumática de la Guerra Civil y su tratamiento no aparece en el cine español hasta los 60, aunque en conjunto reflejan la historia personal y colectiva así como la fijación de un momento determinado de la memoria. A Buñuel se le dedica el debido tributo aunque sin aportaciones novedosas y un exceso de análisis de tramas que tal vez podrían haberse sintetizado. José Luis Borau es el segundo exiliado al que M. K. dedica un amplio estudio, especialmente a las peripecias de la gestión de *Río abajo*, 1983-84, obra y cineasta muy cercanos a la autora.

La última parte del libro enmarca las llamadas cinematografías locales en contextos globales en la medida que suponen una interrelación dialéctica con problemáticas más generales como, p.e., la lucha comercial entre el gigante estadounidense por imponer mundialmente su cine y la política de la UE por desarrollar estrategias que fomenten la diversidad cultural. M. K. encuentra numerosos ejemplos de coproducciones españolas con otros países europeos, entre otras *El sueño del mono loco*, de Fernando Trueba, o *Boom Boom*, de Rosa Vergés. Buena parte de los filmes regionales, catalanes o especialmente vascos, reflejan temáticas como la xenofobia, el terrorismo o el tráfico de drogas, que se encuentran en otras muchas cinematografías, p.e., *Vestida de azul*, 1983, de Antonio Giménez-Rico, pertenece a un contexto macroregional (los ambientes gay). Del mismo modo puede decirse, puestos a establecer paralelismos globales, que Eloy de la Iglesia fue aclamado como el Fassbinder español y Pedro Almodóvar festejado como una mezcla entre Billy Wilder, Douglas Sirk y David Lynch. Casi al final de este magnífico ensayo la autora relativiza: «Now that the concepts *cinema*, *nation* and *national cinema* are increasingly becoming decentered and assimilated within larger transnational systems of entertainment, Spanish cinema is bound to be radically transformed as it continues to move between micro-and macro-regionalism, subvention and commercialism, blood cinema and global mass media» (p. 440).

El libro de M. K. que dispone también de un CD-ROM con extractos de quince filmes, representa un modelo difícilmente inigualable de contextualización de la cinematografía española en otras culturas, movimientos y métodos de análisis del film. La

autora demuestra, además, una extraordinaria capacidad para relacionar el cine español con otras artes, especialmente la pintura, y profundizar en aspectos históricos que aclaran en muchas ocasiones la globalización de cada obra. Un exceso de análisis de tramas o de acopio de citas no merma en absoluto un trabajo de erudición ímprobo que se complementa con una excelente bibliografía. Confirmando plenamente el juicio que hace de esta obra Marvin D'Lugo: «This is the most complete, in-depth, sophisticated study of Spanish cinema available in any language».

University of Iceland

AITOR YRAOLA

CREACIÓN

Carlos Perellón. *La ciudad doble*. Barcelona, Anagrama, 1994.

There are three points of departure from which one may approach Carlos Perellón's *La ciudad doble*, the 1994 Premio Herralde (along with Pedro Zarraluki's *La historia del silencio*). The first and most general is the question of theme and structure, and the relation between the two. Second, as one would expect from the title, is the role of the city in the novel, in this case two cities: New York and Madrid. The protagonist, born and reared in the first city, accompanies his self-exiled architect father on his return to the second shortly after Franco's death. Thirdly, one must analyze the function of the autobiographical narration, its role in the text, and the credibility of the protagonist as narrator.

It may be helpful to work from the two particulars towards the more general question of overall structure. Unfortunately, in the mind of this reviewer, both are seriously flawed. Beginning with the role of the city and urban structures, it must be said that *La ciudad doble* rarely manages to overcome superficial and stereotypical limitations. When applying urban phenomena to novelistic creation, and in this case the author's chosen task is doubled —novelists are generally faced with one of two approaches. They either present unknown realities to the reader, in order to convert them into functioning actants within the novel, or they represent supposedly known realities to the reader in the hope of using that knowledge to create a functional bond between narrator and narratee. In this case, the author never defines his task. At times one is expected to